ISTORIA IDEILOR

Alain
Besançon

IMAGINEA INTERZISĂ

ISTORIA INTELECTUALĂ A ICONOCLASMULUI DE LA PLATON LA KANDINSKY

ALAIN BESANÇON s-a născut la 25 aprilie 1932, la Paris. A absolvit Institutul de Studii Politice în 1952 şi a mai obţinut următoarele diplome: *maîtrise* (Istorie, Sorbona, 1954), *agrégation* (Istorie, 1957), doctorat în istorie (Sorbona, 1967), doctorat în litere (*doctorat d'État, 1977*). Cercetător C.N.R.S. (1959-1963), apoi profesor la École des Hautes Études en Sciences Sociales (1963-1992). Numeroase stagii ca profesor şi cercetător la Columbia University (1964), Rochester University (1965), Wilson Centre, Washington (1979), Hoover Institution, Stanford (1983), All Souls College, Oxford (1986), Academia de Ştiinţe a U.R.S.S.

Discipol al lui Raymond Aron, Alain Besançon este unul dintre cei mai proeminenţi specialişti în istoria rusă şi sovietică - zona centrală a activităţii sale academice şi publicistice. Numeroasele sale lucrări ştiinţifice au fost publicate în toată lumea, începînd cu prestigioasele periodice *Daedalus, Journal of Contemporany History, Encounter, Survey Commentary, Policy Review, Annales, Contrepoint, Commentaire, Archivio di Filosofia, Revista de Occidente.* Din 1983, publică frecvent comentarii politice în „L'Express". A fost tradus tîrziu în ţările Europei de Est, dar a avut mereu o intensă circulaţie clandestină, în special în Polonia şi U.R.S.S. *(samizdat).*

Academia Franceză l-a distins cu Marele Premiu pentru Eseu (1984) şi Premiul de Istorie (1987).

Scrieri principale: *Le tsarévitch immolé* (1967, 1991); *Entretiens sur le Grand siècle russe et ses prolongements* (în colaborare cu Wladimir Weidlé şi alţii, 1971); *Histoire et expérience du moi* (1971); *Éducation et société en Russie* (1974); *L'Histoire psychanalitique, une anthologie* (1974); *Être russe au XIX-e siècle* (1974); *Court traité de soviétologie à l'usage des autorités civiles, militaires et religieuses* (1976); *Les origines intellectuelles du léninisme* (1977, 1986; trad. rom. Humanitas, 1993); *La confusion des langues* (1978; trad. rom. Humanitas, 1992); *Présent soviétique et passé russe* (1980, 1986); *Anatomie d'un spectre* (1981; trad. rom. Humanitas, 1992); *Courier Paris-Standford* (cu Jean Plumyène, 1984); *La falsification du bien. Soloviev et Orwell* (1985), *Une génération* (1987), *Vendredis* (1990).

ALAIN BESANÇON

IMAGINEA INTERZISĂ

ISTORIA INTELECTUALĂ A ICONOCLASMULUI DE LA PLATON LA KANDINSKY

Traducere din franceză de
MONA ANTOHI

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Introducere

Cum acest eseu a căpătat o întindere pe care nu o prevedeam, iată argumentul şi tezele sale principale.

Proiectul meu era de a face istoria reprezentării divinului. Limitam ancheta la civilizaţia noastră europeană. Nu intram în istoria plastică a reprezentărilor, care depinde de istoria artelor. Aşadar, voiam doar să reconstitui istoria doctrinelor şi ideilor care aveau drept obiect această reprezentare şi, mai precis, o permiteau sau o interziceau.

Această istorie mi s-a părut că se ordonează în felul următor.

Pornim, în Grecia, de la o situaţie de inocenţă. Grecia, aşa cum făcuseră înaintea ei Egiptul şi Mesopotamia, dădea zeilor săi un chip. Or, chiar în timp ce arta religioasă greacă se afirmă, se dezvoltă şi merge spre perfecţiune, o altă fracţiune religioasă a elenismului, filozofia, începe să reflecteze asupra acestei reprezentări, îşi măsoară acordul sau dezacordul cu noţiunea civică a divinului şi cu formele admise ale reprezentării sale. Astfel se deschide, o dată cu filozofia, un ciclu care avea să fie caracterizat drept „iconoclast". Presocraticii au o concepţie a divinului care nu coincide cu mitologia, chiar reformată de Homer. Platon acordă temei o asemenea importanţă şi profunzime încît ecourile sale mai sînt şi astăzi perceptibile. Posteritatea sa va dezvălui două exigenţe contrare, două postulate irepresibile ale naturii noastre: că privirea trebuie să se îndrepte spre divin şi că numai acesta merită să fie contemplat; că a-l reprezenta este un lucru van, un sacrilegiu, ceva de neconceput.

O concepţie atît de puternică ar fi putut duce la distrugerea imaginilor. Dar n-a fost aşa. Filozofia, mişcare elitară, nu avea impact asupra vieţii cetăţii, care continua să multiplice imaginile — deşi focul iniţial, care susţinuse şi metamorfozase formele în secolul de aur, a părut să se răcească destul de repede. Dar filozofia însăşi nu era unanimă. Aristotel insera munca artistică într-un cadru cosmic unde participa la o anumită demnitate divină. Mişcarea stoică, cîtuşi de puţin dornică să se separe de forţele spirituale ale cetăţii, accepta o interpretare morală a imaginilor astfel încît doctrina sa nu se opunea religiei civice şi nici manifestărilor sale plastice.

Spiritualitatea, amestecată cu magia şi mai puţin îndepărtată de concepţiile populare ale unui anume platonism vulgar, găseşte şi ea compromisuri cu imaginea. În fine, cultul imperial impune, pornind de la o imagine divină vie — cea a împăratului — ubicuitatea sa cultuală obligatorie în întreaga lume cunoscută. Gîndirea filozofică şi religia civică au fost convocate imperativ şi simultan la altarul unde se înalţă imaginea zeului politic imperial.

În acest punct, trebuie să trecem într-o lume diferită, în Israel. Două teme contradictorii se dezvoltă în contrapunct în Vechiul Testament: interdicţia absolută a imaginilor; afirmaţia că există imagini ale lui Dumnezeu. Eu analizez principalele texte biblice şi prezint interpretarea iudaică şi interpretarea musulmană. Deşi ele sînt de acord în ce priveşte abrogarea imaginilor, motivul acestei abrogări mi se pare opus în iudaism şi în islam, fiindcă ceea ce face imposibilă confecţionarea unei imagini demne de obiectul său este, în primul caz, distanţa insurmontabilă, iar în al doilea caz, intimitatea familială cu Dumnezeu.

Cele două lumi se întîlnesc prin evenimentul mesianic în Israel şi cucerirea imperiului, apoi a statului roman, de către religia creştină. Aceasta moşteneşte afirmaţiile biblice privitoare la invizibilitatea naturii divine. Dar şi afirmaţia că omul a fost creat după chipul lui Dumnezeu. Această ultimă aserţiune devine centrală deoarece Isus Cristos, care este Dumnezeu, este un om vizibil şi declară: „Cel care m-a văzut, a văzut pe Tatăl." Iată *in nuce*, dar pentru totdeauna, cum sînt stabilite punctele de reper unde, între ideile eleniste purtate de vocabularul grec al *Septuagintei*, iudaismul elenizat al ultimelor cărţi biblice, Evanghelia după Ioan, Epistolele lui Pavel, începe să se elaboreze teologia imaginii.

Teologie: încă nu este vorba de artă. Dar, înaintea oricărei imagini care urmează a fi concepută, teologia Părinţilor Bisericii jalonează condiţiile posibilităţii sau imposibilităţii imaginii divine, ale operei materiale în care ea se imprimă sau doar ale modificării pe care ea o impune sufletului contemplativ. Din imensa literatură patristică nu examinez decît patru autori, doi „primitivi", Irineu şi Origene, doi „clasici", Grigore de Nyssa şi Augustin. Ei nu au aceeaşi viziune. Unii indică motivele unui iconoclasm viitor, alţii pun bazele nu doar ale iconofiliei, ci şi ale unei metafizici a artei sacre şi profane.

Cu toate acestea, deasupra şi dincolo de aceste speculaţii, arta creştină se dezvoltă lent. Ieşită din epoca *graffiti*-urilor şi odată asimilată convertirea constantiniană, imaginea creştină se multiplică, în dialog constant cu imaginea imperială. Într-adevăr, Constantin a consimţit să distrugă toate imaginile păgîne, cu excepţia uneia singure, în schimbul unei concesii ecleziastice care continuă să-l exalte, imaginea împăratului.

Dar arta creştină se mai hrăneşte încă din propriul fond religios: mistica „cerurilor deschise" şi sensul foarte puternic al noţiunii de *persona*, de

individ ireductibil, care îi permite să dea un nou avînt şi un sens nou portretului roman, efigiilor mortuare din Fayum, strămoşi ai acestei icoane extrem de carnale şi de individualizate din care după criza iconoclastă nu mai subzistă decît foarte puţine exemplare.

Eu descriu mizele teoretice ale acestei crize în care, pentru prima dată, imaginile divine au fost efectiv distruse: datele dogmei; argumentele iconoclasmului, îndeosebi cel avansat de Constantin Copronimul, atît de puternic şi de specios încît, pentru a-l învinge, a fost nevoie de efortul a două generaţii de teologi; în fine, triumful iconofiliei. Teza mea este că acest triumf e ambiguu. Că se rezolvă într-un compromis instabil, mereu pe punctul de a se transforma în contrariile sale, iconoclasmul şi iconolatria; că rezolvarea teologică a problemei, care trece printr-o reafirmare a Încarnării, nu este suficientă pentru a garanta că imaginea exprimă şi realizează de fapt această ambiţie de încarnare. Argumentele iconoclaste se sprijineau în acelaşi timp pe interdictul biblic şi pe critica filozofică greacă. Mai rămîn suficiente asemenea argumente, chiar la iconofili, pentru ca statutul imaginii să sufere, practic, de o anume precaritate. Astfel se încheie — nu în 843, sărbătoare a victoriei icoanei, ci mai curînd o dată cu extincţia progresivă a artei iconice, un prim ciclu iconoclast — şi prima parte a eseului meu.

Un al doilea ciclu se deschide în zorii timpurilor moderne. Notez în treacăt următorul paradox: artei îi trebuie mult timp ca să-şi dea seama de aceasta. Iconoclasmul antic era aproape constituit în teorie cînd arta greacă producea imaginile sale divine cele mai frumoase şi mai convingătoare. Iconoclasmul modern se naşte o dată cu cea mai magnifică epocă din istoria artei, şi niciodată nu au fost propuse atîtea imagini sacre ca atunci cînd toate motivele de a le dispreţui fuseseră deja expuse. Principiul iconoclasmului devine deci cu adevărat activ cu un „efect de întîrziere" considerabil.

Totuşi a existat, în Europa latină şi catolică, o lungă perioadă în care aceste imagini au fost produse nonşalant şi fără o contestaţie serioasă. Această epocă coincide cu Evul Mediu şi se prelungeşte local în lumea în care au fost respectate hotărîrile Conciliului de la Trento, şi chiar dincolo de aceste graniţe. M-am întrebat de ce, în lapidara parte a doua. Această spontaneitate inocentă a imaginii sacre (egală cu aceea, din alte timpuri şi alte locuri, a imaginilor păgîne) aruncă oarecare lumină asupra cauzelor iconoclasmului anterior şi, mai ales, posterior. Teza mea principală este că această pace se bazează pe faptul că Biserica latină a refuzat să conceapă imaginea din acelaşi unghi metafizic ca Biserica greacă şi că ea a situat-o mai ales pe terenul retoricii. Astfel, miza teologică a reprezentării plastice a divinului pierdea mult în importanţă şi gravitate. Dar Biserica (şi în primul rînd papii) vedea în aceasta cu atît mai mult mizele pastorale, posibilităţile pe care le oferea imaginea pentru a educa şi exalta pietatea.

În plus, sprijinul mitologiilor antice le părea că adaugă o notă la catolicitatea Bisericii. Cu toate acestea, unii ochi severi bănuiau o instrumentalizare, o uitare a măreţiei divine, o derivă păgînă a imaginii, o deturnare idolatră.

Al doilea ciclu iconoclast, anunţat de cîteva semne premergătoare, debutează răsunător cu atacul lui Calvin. Cu acest autor, nu părăsim terenul clasic al iconoclasmului creştin, ale cărui argumente sînt reluate de el cu forţă. Dar după el ciclul modern o apucă pe alte căi şi nu reproduce ciclul antic. El nu se închide în tema teologică, ci participă din plin la noul climat instaurat de ştiinţă, declinul retoricii, contestarea vechii filozofii, noua viziune despre lume, o nouă societate, o religie diferită. Asta nu înseamnă că motivele religioase dispar, dar ele sînt îngropate, uitate sau ies din cadrul tradiţional. În sfîrşit, această teorie devine de o complexitate care descurajează povestirea continuă. Trebuie făcută o anume selecţie şi luminate pe rînd anumite aspecte, lăsînd în umbră multe întrebări, multe evenimente.

Prezint mai întîi trei autori care pot fi alăturaţi pentru că se suprapun parţial, dar a căror diversitate exprimă distanţa între intenţiile lor respective, secolul lor, mediul lor. Capitolele clar şi senin iconoclaste din *Instituţia creştină* nu prezintă nici o dificultate pentru analiză. Dar la Calvin deja teologia pură se combină cu o oroare modernă faţă de „confuzia" medievală şi obscurul pat germinativ al imaginaţiilor şi superstiţiei. Jansenismul face front comun cu protestantismul în această privinţă. Pascal îi adaugă intuiţii extraordinar de profunde care provoacă paralela cu Kant. *Critica facultăţii de judecare* conţine o spiritualitate ostilă imaginilor. Ea cuprinde şi o estetică nouă împărtăşită încă de secolul nostru, care a suportat pînă astăzi jugul apăsător a două imperative fatale: *sublimul* şi *geniul.*

După aceşti trei iconoclaşti coerenţi şi decişi, era inevitabil, în opinia mea, să-l întîlnim pe Hegel. Mai întîi pentru că el recapitulează cu o autoritate şi o perspicacitate incontestabile întreaga istorie a imaginii divine, de la originile sale, pentru că o plasează în centrul oricărei reflecţii asupra istoriei artei şi asupra esteticii filozofice — pe scurt, pentru că prezintă înaintea mea şi infinit mai bine esenţialul tezei mele. Apoi, pentru că anunţă cu o luciditate uimitoare ceea ce se va petrece după el în cîmpul imaginii divine şi al artei. În fine, pentru că verdictul său asupra sfîrşitului artei şi înlocuirea sa eventuală de către filozofie (sau propria sa filozofie) mai echivalează cu un fel de iconoclasm de regret.

De acum încolo, sarcina părea să constea în a observa, în arta modernă şi în destinul imaginii sacre, *acţiunea* noii estetici. Dar mă aşteptau unele surprize. Mai întîi, Franţa face excepţie. Din mai multe motive, dintre care cel mai precoce este poate Revoluţia Franceză, care a încremenit peisajul estetic şi l-a izolat de-a lungul anilor cruciali ai efluviilor romantismului

european. Pictura franceză a rămas uluitor de fidelă esteticii clasice. Noţiunea (recentă) de „avangardă" a fost aplicată retrospectiv picturii franceze din secolul al XIX-lea. Nu este adevărat, iată teza care mi s-a impus. Gloria acestei şcoli nu are nimic de a face (dacă nu *a contrario*) cu un „avans" estetic oarecare. Acest lucru este valabil pentru Delacroix ca şi pentru David, pentru Manet sau Degas ca şi pentru Courbet sau Corot. E valabil şi pentru Baudelaire, pe care-l aşez bucuros alături de Diderot, dacă nu de Boileau. Demonstraţia e mai uşor de făcut cînd e vorba de Matisse sau de Picasso, constructorii unei „linii Maginot" estetice care s-a menţinut pînă la război şi nu a cedat decît o dată cu cea militară.

Deşi şcoala franceză se preocupă puţin de religie şi deloc de problema imaginii divine, producţia sa de imagini este totuşi „ortodoxă", într-un sens care poate fi definit cu precizie. Cel puţin imaginile profane, fiindcă imaginile sacre sînt, din acest punct de vedere, mai puţin sigure. Într-adevăr, putem observa cum acţionează noile tendinţe în arta religioasă a secolului al XIX-lea. În Franţa, puţin; mult mai clar în Anglia şi în Germania. Pentru această ultimă ţară, m-am concentrat asupra lui Friedrich, marele pictor „kantian". După dizolvarea rapidă a Confreriei prerafaelite, devoţiunea engleză se lasă invadată, în pictură, de un erotism conştient sau, mai rău, inconştient care o conduce, cu un mare avans asupra Franţei, dar nu şi asupra Germaniei, în pragul simbolismului.

Ajungem în anii 1890, deci cu puţin înainte ca iconoclasmul să înregistreze primele sale triumfuri. Evenimentele se precipită şi îşi combină consecinţele. Cel mai important este „*revival*-ul religios" care înconjoară simbolismul, „al doilea romantism", care înlocuieşte pozitivismul, realismul, scientismul, care dominaseră mijlocul secolului. Noutatea este că această religiozitate nu mai e creştină, deşi uneori ea se afirmă ca atare în voinţa sincretică ce reprezintă una din componentele sale. Această religiozitate îi afectează pe artişti, care nu se mai mulţumesc cu jocurile, în ochii lor „formale" şi „superficiale", ale impresionismului. Generaţia simbolistă a fost cea mai „gînditoare", cea mai sincer frămîntată de religie de pînă atunci. Dar cum să defineşti un sentiment atît de confuz şi doctrine atît de amestecate care pretind totuşi să se exprime ca atare în producţia artistică?

Sînt rare cazurile în care nu distingem, direct sau indirect, influenţa lui Schopenhauer. În literatură, în muzică, în pictură, el este pretutindeni, şi avatarurile sale, nietzschean şi freudian, prelungesc şi extind şi mai mult această *pervasiveness*. El îl ispiteşte pe artist în *hybris*-ul său de vizionar şi de iniţiat. Îl îndreaptă spre un sacru (sexual, satanic, nihilist) întotdeauna ostil lumii, care este marca sa religioasă proprie.

Ezoterismul *fin de siècle* dă formă religiozităţii simboliste. E un lucru bine cunoscut că fondatorii abstracţionismului — Mondrian, Kandinsky,

Malevici — au fost pătrunşi de acesta. Am făcut efortul, care nu trebuie subestimat, de a descinde în această dificilă literatură pentru a înţelege ce aveau în comun Steiner, Mme Blavatsky, Edouard Schuré, Peladan, Uspenski etc. Există într-adevăr o anumită unitate de doctrină, de un tip gnostic destul de vulgar, dar suficient de net pentru a avea efecte pe care le putem apropia fără nici o exagerare de gnozele ermetice din Antichitatea tîrzie, pe care o invoca de altminteri ezoterismul.

Totuşi coincid, aproape în acelaşi timp, decăderea volutelor mov, păienjenişul mistic şi „primitivismul" brutal. Asta pentru că există speranţa că s-ar putea găsi în masca neagră sau totemul polinezian aceleaşi energii religioase pe care doctrinele „secrete" le promit pe de altă parte. Hegel prevăzuse acest lucru.

Arta „abstractă" se elaborează deci în sînul unei mişcări religioase, mai exact mistice. Nu exista nici o fatalitate care să oblige religiozitatea simbolistă să o apuce, prin intermediul abstracţionismului, pe căile iconoclasmului. Era nevoie de anumite circumstanţe. Prima este întîlnirea noii estetici paneuropene cu arta franceză. Excepţia constituită de aceasta din urmă se atenuează puţin spre 1890. Gauguin poate fi ales drept momentul acestei cotituri. Teza mea este că estetica europeană şi-a însuşit invenţiile stilistice ale şcolii franceze, elaborate în interiorul unei estetici complet diferite, pentru a le adapta scopului său, patosului său, *Gefühl*-ului său şi propriului *Kunstwollen*. Gauguin, Van Gogh, Cézanne sînt percepuţi de lumea germanică şi slavă ca oferind formele convenabile acestei noi sensibilităţi, vectorii picturali potriviţi elanului religios care o anima. În termeni spenglerieni, este un caz remarcabil de „pseudomorfoză".

În ce creuzet să observăm alchimia misterioasă care a condus în cîţiva ani de la simbolism, primitivism, cubism, futurism la abstracţionism? Am ales creuzetul rus, pentru că-l cunoşteam mai bine, oprindu-mă, cu regret, prea puţin, asupra cazului Mondrian, care nu mi se pare foarte departe de cazul Kandinsky şi de cazul Malevici. Rusia, periferia extremă a Occidentului, primeşte destul de tîrziu influenţele acestuia, sub forma unei coliziuni sau a unui telescopaj de experienţe. Munca mai multor generaţii se găseşte comprimată şi redusă la o rapidă succesiune de *flash*-uri, pe care publicul rus trebuie să le perceapă rapid pe piaţa în care ele ajung aproape simultan. Kandinsky pleacă de la simbolism şi îşi dezvoltă sistemul în Germania. Malevici şi-l dezvoltă pe al său în Rusia, în contextul revoluţionar care precedă şi urmează anului 1917. Ei au lăsat o operă scrisă teoretică şi justificativă abundentă: am analizat-o cu oarecare minuţie. M-a plictisit puţin, atît e de compactă şi de încîlcită. Cu atît mai rău, era un lucru necesar, fiindcă în opera lor pictată şi scrisă se află dovezile caracterului religios al iconoclasmului lor. Iconoclasm nou, dacă ne gîndim că abandonarea referinţei la „obiecte" şi la natură nu provine

dintr-o teamă faţă de divin, ci din ambiţia mistică de a-i conferi acestuia o imagine în sfîrşit demnă.

Iată deci schema de ansamblu care mi s-a părut că ordonează această istorie. Nu mi-o închipuiam dinainte, ea s-a impus pe măsură ce ancheta mea se dezvolta. Asemeni multor scheme, are valoare prin detaliile pe care le acoperă. Iată de ce nu am vrut să tai prea mult din citate şi din dezvoltări, care ar putea părea excursuri şi digresiuni. Întreaga istorie mi s-a părut a fi plină de lucruri minunate, de splendori filozofice şi teologice, ca şi cum problema imaginii divine le-ar trage de un fir şi l-ar purta pe spectator din pisc în pisc pe o cărare de creastă proeminentă. Aş vrea ca cititorul să fie la fel de captivat ca şi mine de splendoarea peisajului traversat. Pot spune, ca Montesquieu, că „am fost purtat de măreţia subiectului meu".

Mai multe circumstanţe m-au împins să întreprind această muncă. Un seminar pe care-l ţinusem la *École des hautes études* despre avangardismul rus mă făcuse să intuiesc că Malevici şi Kandinsky, refuzînd figura ca incapabilă să cuprindă absolutul, regăseau fără să ştie argumentul clasic al iconoclasmului.

O vizită la muzeul bizantin din Atena a fost un semn pentru mine. Se ştie că teza iconofilă se bazează pe realitatea Încarnării. Or, vechii greci (la muzeul din vecinătatea Acropolei), care nu fuseseră martorii Încarnării, fuseseră cu siguranţă interpreţii săi într-o mai mare măsură decît pictorii icoanelor, în ciuda întregii lor teologii. Între o stelă funerară atică şi aceste imagini angulare şi strălucitoare ca nişte coleoptere, unde fusese redată cel mai bine prezenţa divinului în corp?

Un alt semn — de astă dată de rău augur — a fost vizitarea secţiunii contemporane a muzeului de la Vatican, care urmează după antichităţi şi colecţiile de picturi reunite de foştii papi. În faţa acestor tablouri mizerabile, eşti cuprins de o groază care merge dincolo de artă. Nicăieri deriva creştinismului modern nu apare într-o lumină atît de crudă - o lumină de spital. În faţa acestor biete lucruri agresive (se coboară pînă la Bernard Buffet!), cauţi pînă şi cel mai efemer reflex al măreţiei pe care Rafael, în nişele din apropiere, îl transmitea dinspre divin şi spre divin.

În fine, o experienţă comună tuturor. Era la Bienala de la Paris. Parcurgeam săli capricios presărate cu resturi, mici grămezi de nisip, maşini trepidante. Pe pereţi, obiecte calcinate, rămăşiţe macabre de prin vreun lagăr al morţii, lucruri obstetricale care-ţi întorceau stomacul pe dos, un tub de neon într-un colţ. Aici aş putea intona imnul funebru al morţii artei, situîndu-mă alături de paznicul cu privire rătăcită aşezat copleşit într-un colţ al sălii. Să ne ferim de asta. Tema decadenţei artei este la fel de veche

ca arta însăşi, de vreme ce Platon deja se plînge de ea şi cît timp acest suspin arzător se rostogoleşte de la o epocă la alta pînă în pragul nostru. S-ar putea ca de data aceasta să avem dreptate. Nu aş risca s-o spun deşi, ca tuturor, mi se întîmplă să o gîndesc.[1]

Artiştii Bienalei, la urma urmei, atacau mari subiecte fundamentale, moartea, sexul, vidul, teama. Ei le tratau cu imensa seriozitate şi sfîşietoarea angoasă a artiştilor secolului XX. Dar rezervîndu-ne dreptul la lacrimi, putem încerca să înţelegem. Experienţele pe care tocmai le-am amintit, de la Atena, Roma, Paris se întretaie, au rădăcini comune şi aparţin aceluiaşi ordin de fenomene. Am întreprins acest eseu pentru a le clarifica, pentru a le explica prin cauzele lor. Cel puţin prin cauzele religioase.

Deşi a trebuit să amestec multă filozofie şi teologie, aşa cum cerea subiectul şi spre marea mea plăcere, acest eseu aparţine genului istoric. Dar el nu ţine de istoria artei, care are scopul, disciplinele sale de care nu m-am servit decît în mod auxiliar. M-am abţinut sistematic să exprim o judecată de gust asupra operelor. Am rămas în genul istorie generală, specia istorie a civilizaţiei, secţiunea istorie religioasă.

Nu trebuie exagerat gradul de erudiţie care susţine capitolele mele. Fiecare mă îndemna să citesc biblioteci întregi, şi materia cutărui paragraf a ocupat întreaga viaţă a generaţii de savanţi. La drept vorbind, fiecare capitol deschidea perspective infinite, şi dificultatea consta mai ales în a menţine direcţia fără a pierde firul. Propun un anumit număr de teze: sper să conving că ele sînt adevărate, cel puţin plauzibile. La acest grad de generalitate, trebuie să ne punem sub protecţia adagiului: *Verum index sui.*

Trebuie totuşi să recunosc că am depins de unele cărţi mai mult decît de altele şi că, dacă ele n-ar fi existat sau dacă nu le-aş fi întîlnit, analiza mea ar fi fost mult mai scurtă. Fără Jaeger, Puech, Goldschmidt, Gilson, Schönborn, de Bruyne, Foucart, Menozzi, Seznec şi atîţia alţii, nu aş fi

[1] Multe cărţi recente reflectă o preocupare asemănătoare şi încearcă să clarifice aceleaşi perplexităţi. Vreau să citez, în genuri foarte diferite: Jean Clair, *Considération sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1983; Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990; Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Grasset, Paris, 1990; Jean-Marie Schaeffer, *L'âge de l'art moderne*, Gallimard, Paris, 1992; reflecţiile lui Jean-Luc Marion; numărul din *Esprit* pe februarie 1992 despre „criza artei contemporane" etc. Vreau de asemenea să evoc memoria unui prieten dispărut, Wladimir Weidlé, şi frumoasa sa carte melancolică *Les Abeilles d'Aristée*, Gallimard, Paris, 1954. Acest european văzuse cum dispar Petersburg, oraşul său natal, Viena, Berlin şi vedea cum cade crepusculul peste Londra şi Paris. Dar, oricît de profund i-ar fi diagnosticul, el poartă amprenta timpului său, perioada interbelică, şi judecăţile sale au fost „decalate" de evoluţia destinului criticii. Iată de ce am vrut să evit periculoasa *laudatio acti temporis* şi nu mai puţin periculoasa deplorare a timpului prezent.

scos-o la capăt. În fine, trebuie să le mulţumesc celor în faţa cărora mi-am probat textul, sub formă de lecţii sau de conferinţe, care l-au ascultat atent şi mi-au oferit criticile lor, din care am preluat cît am putut înţelege.*

Le sînt cu deosebire recunoscător lui Pierre Manent, care m-a ajutat pe tot parcursul elaborării acestei lucrări, părintelui iezuit François Rouleau, lui Philippe Raynaud şi Antoine Schnapper, primii cititori ai manuscrisului meu.

* Vastitatea subiectului meu interzicea o bibliografie exhaustivă. O bibliografie selectivă ar fi riscantă, rămînînd în acelaşi timp excesivă. Am citit mai multe cărţi decît am citat. Nu le citez decît pe cele la care, în textul meu, mă refer explicit. Autorii lor sînt cuprinşi în indicele de nume.

PARTEA ÎNTÎI

ICONOCLASMUL: CICLUL ANTIC

Capitolul 1

Critica filozofică a imaginii

I. PRELIMINARII: „TEOLOGIA CIVILĂ"

Reprezentarea plastică a zeilor depinde de concepţia pe care şi-o formează despre aceştia cetatea. Această teologie a fost fixată de Homer şi Hesiod, care le-au atribuit zeilor caracteristicile, au împărţit între ei onorurile şi competenţele, le-au sugerat figurile. Homer, în opinia lui Kostas Papaioannou, este marele reformator religios al Greciei.[1] El a curăţat lumea greacă de zeii amorfi, zoomorfi sau monstruoşi, a populat-o cu oameni „divini" şi cu zei asemănători oamenilor.

Nu Dumnezeu a creat lumea. Lumea este cea care i-a zămislit pe zei. Hesiod: „Noaptea cea neagră şi-Erebos apoi se iscară din Haos. Ziua, Eterul venit-au pe lume născute din Noapte."[2] Zeii se nasc, se zămislesc, proliferează şi, generaţie după generaţie, descind din Physis: Zeus, Poseidon, Hercule, dar şi Crima, Foametea şi alţi copii ai lui Eris, treizeci de mii de nimfe, Gorgonele, Aurora, Soarele. Physis, Moira, ordinea impersonală şi indiferentă sînt deasupra zeilor. Ele le dau zeilor fiinţa, figura, puterile.

Printre speciile vii, zeii au un privilegiu: ei sînt cei care „trăiesc fără efort". Sînt vietăţi pure, complet străine morţii. Pindar defineşte distanţa şi apropierea care există între zei şi oameni: „Neam al oamenilor, neam al zeilor; şi unora, şi altora, aceeaşi mamă ne-a dat suflarea; ne desparte însă o putere în totul diferită, astfel încît acesta/ neamul oamenilor/ este nimic, pe cînd cerul de aramă de-a pururi neclintit sălaş rămîne. Ne apropiem totuşi de nemuritori, atît prin înălţimea spiritului cît şi prin natură, deşi nu vedem limpede, nici ziua nici noaptea, pe care drum ne-a scris destinul să ne îndreptăm."[3]

---

[1] Vezi Kostas Papaioannou, *L'Art grec*, Mazenod, Paris, 1972, p. 48.

[2] Hesiod, *Theogonia*, 123-125, trad. Dumitru T. Burtea, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, Vol. I, Partea 1, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 28.

[3] Pindar, *Nemeice*, VI, 1-7, trad. Stella Petecel, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, Vol. II, Partea 1, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 264. Citat de K. Papaioannou, *L'Art grec*, *op. cit.*, p. 57.

Proximitatea şi distanţa permit rugăciunea. Ulise se roagă neîncetat, şi rugăciunea sa mai curînd cere, decît adoră. Ruga îi este îndeplinită, căci Atena îl apără în mijlocul celor mai cumplite pericole. Există zei buni şi zei răi, care nu se înţeleg întotdeauna. Dar pînă şi cei mai răi au o latură bună, şi anume faptul că sînt şi că fac parte din ordinea lumii, care este bună. Zeii sînt fericiţi: li se cere uneori să intervină pe pămînt pentru a restabili dreptatea. Dar nu sînt obligaţi s-o facă prin natura lor. Natura lor îi îndeamnă doar să contemple, mai uşor decît oamenii, perfecţiunea cosmosului, realitatea sa inteligibilă.

Zeii cetăţii sînt mai activi, mai aproape de grijile cetăţenilor, intervin mai mult în treburile omeneşti. Dar ei o fac „fără efort", în virtutea fiinţei lor imobile. Ei formează împreună cu oamenii o familie, sau mai curînd o cetate. Îi îndrumă în efortul lor de contemplare. Într-adevăr, după Aristotel, omul nu trebuie să-şi mărginească gîndirea la lucrurile omeneşti. El trebuie, „în măsura în care-i este cu putinţă, să se imortalizeze". Astfel el poate participa la fericirea divină, imitînd activitatea divină, care este contemplarea.[4]

Lumea nu are un scop: îi este de ajuns să fie, ea este infinit deasupra oamenilor. Totuşi fiinţa, care este şi Binele, nu subzistă în lumea noastră sublunară decît în mod precar, ca nişte reflexe din care fenomenele mundane îşi iau ceea ce au ele real şi bun. Rămîne ca omul să contemple pentru a deveni „asemănător cu ceea ce este obiectul său de contemplaţie", „să devină şi el o fiinţă supusă ordinii şi divină, în măsura în care aceasta este posibil pentru un om".[5]

Ne aflăm aici la o răscruce. Contemplaţia definită astfel de filozofie se poate lipsi de imagini şi renunţa în final la imagine. Şi totuşi ideea de *theoria*, ideea valorilor contemplaţiei, nu aparţine doar filozofilor, ci şi poeţilor, artiştilor, tuturor martorilor civilizaţiei greceşti. Ea este un element fundamental al patrimoniului său.

Fapt este că zeul grec a fost reprezentat, că a fost cel mai reprezentat dintre toţi zeii, în aşa măsură încît el nu mai poate fi cu adevărat distins de reprezentarea sa. Medierea pe care o realizează zeul contemplînd cosmosul e una cu actul mediator al reprezentării, care este fapta artistului ce-l contemplă pe zeu. Iată de ce Hegel vedea în artist pe adevăratul teolog al religiei greceşti.

Arta este publică, expusă public. Statul face comenzile şi dispune singur de opere pentru gloria cetăţii, căci aproape nu există mari reşedinţe

---

[4] Vezi Aristotel, *Etica nicomahică*, 1177 b30, trad. Stella Petecel, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988, p. 255.

[5] Platon, *Timaios*, 90 d, trad. Cătălin Partenie, în Platon, *Opere*, VII, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993, p. 213; *Republica*, VI, 500 c-d, trad. Andrei Cornea, în Platon, *Opere*, V, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986, p. 297.

private. Artiştii şi publicul cădeau de acord asupra canoanelor şi genurilor. Artistului nu i-ar fi trecut niciodată prin minte să le răstoarne sau să le creeze. El nu avea decît dreptul să le perfecţioneze, să le modifice — căci tradiţia este făcută pentru a se îmbogăţi cu adăugiri şi soluţii noi. Atitudinea artistului, chiar şi a celui mai celebru, a celui mai „divin", faţă de arta sa, era „analoagă celei a preotului în faţa obiceiurilor sacre". Şi unul şi celălalt celebrează o liturghie divină, neamestecînd în ea stările lor sufleteşti. „Genurile artistice însele constituiau formele sacre ale unei tradiţii sacre": iată de ce ele se menţin pînă la sfîrşitul Antichităţii, şi mult după moartea cetăţii.[6]

Citindu-i pe autorii tîrzii, rezultă că „progresul" acestei arte urmează progresului exactităţii. Regula *mimesis*-ului — arta trebuie să imite şi să reprezinte natura — este interpretată ca o perfecţionare a tehnicilor iluziei. După Pliniu, pictorul Polygnot a fost primul care a reprezentat personaje ce deschid gura şi ai căror dinţi sînt vizibili, sculptorul Pitagora a fost primul care a indicat traseul muşchilor şi venelor, pictorul Nicias — primul care a surprins conturul umbrelor şi luminilor.[7] Prin intermediul acestui progres tehnic se introduce primul istorism în critica artei, primul „deja" şi primul „nu încă". Pitagora *deja* reproduce părul, dar *nu încă* atît de bine ca Lisip. Astfel se pierde din vedere această legătură directă, intemporală cu cosmosul etern pe care o postula *theoria*. Tehnica artistică, valorizată pentru ea însăşi, furnizează un criteriu care permite — şi a permis timp de secole, pînă la al nostru — ca producţia artistică greacă să fie împărţită în „arhaică" şi „clasică".

Dar aceste consideraţii nu trebuie să umbrească o altă periodizare al cărei principiu nu este stilistic, ci spiritual. Viaţa religioasă şi viaţa civică (reunite) au permis, din secolul al VI-lea pînă la începutul secolului al IV-lea (războiul peloponesiac), reprezentarea de zei vii, de zei faţă de care cetăţenii resimţeau nevoia de laudă şi de recunoştinţă. După Salamina şi Plateea, Temistocle declara: „Nu noi am înfăptuit aceasta, ci zeii şi eroii."[8] La Delfi, la Olimpia, pe Acropole, zeii şi-au obţinut răsplata. În timpul lui Pliniu şi al colecţionarilor romani, aceiaşi zei nu mai erau decît motivele canonice ale operelor de artă. Atunci evoluţia stilistică dobîndeşte un sens: ea serveşte ca reper într-un cîmp estetic. Dar nu mai este propriu-zis vorba de a reprezenta un zeu. Acesta patronează poate simbolic statuia — iată de ce romanii nu obosesc să reproducă modelele clasice ale Afroditei —, dar pietatea colecţionarului se adresează în egală măsură zeiţei ca şi lui Praxiteles, Scopas şi Lisip.

---

[6] Vezi K. Papaioannou, *L'Art grec*, *op. cit.*, p. 114.

[7] Vezi Lionello Venturi, *Histoire de la critique de l'art*, Flammarion, Paris, 1969, p. 42.

[8] Citat de M. P. Nilsson, *Les Croyances religieuses de la Grèce antique*, Payot, Paris, 1955, p. 79. Cf. *Non nobis Domine* intonat de Henric al V-lea după victoria de la Azincourt (Shakespeare).

„Reforma" panteonului operată de Homer lăsase în viaţă cîţiva monştri. Ulise plăteşte tribut divinei Charybda şi divinei Scylla. Grecii recunosc existenţa tenebrelor. Aceşti zei obscuri sînt pe punctul de a fi învinşi. Pe frontonul templului lui Artemis din Corcyra, un tînăr Zeus imberb luptă împotriva Giganţilor, şi Gorgona apare în centru pentru ultima dată: ea va fi mai apoi marginalizată pe acrotere, cu capul tăiat. Lapiţii îi învinge pe Centauri. De la sfîrşitul secolului al VII-lea se afirmă „antropoteomorfismul" clasic. Întreaga Grecie înalţă în secolul al VI-lea *Kouroi* şi *Kores*. Nu există frontieră trasată şi precisă între reprezentarea atletului, a luptătorului, a omului şi cea a zeului. Surîsul le este dat tuturor. Toţi sînt la fel de tineri. Toţi sînt perfecţi.

Perfecţiunea se extinde la toate fiinţele.[9] Trăsătura dominantă este o concentrare asupra figurii umane, de preferinţă masculină. Singura reprezentare demnă de zeu este corpul omului. Şi cînd acesta — erou sau atlet — atinge frumuseţea perfectă, energia divină intră în el. Unde este partea divină în marele zeu de bronz din Histiaea, Poseidon sau Zeus? Însăşi nuditatea sa este mai divină decît, de exemplu, cea a efebului din Kritios (480) sau cea a Doryphoros-ului (spre 450). Este adevărat că nimic din anatomie nu susţine o asemenea impresie. Canonul este asemănător: torsul are o eleganţă atletică, încheietura picioarelor este subliniată de protuberanţa musculară a vintrei şi coapselor, penisul e mic şi împodobit, la zeu ca şi la Doryphoros, cu un păr cu bucle etajate.

Să privim capul. Poate că tratarea părului şi a bărbii e cea care semnalează diferenţa de rang. Această barbă are două niveluri, două rînduri de meşe ondulate, profund cizelate, uneori întoarse şi buclate la extremităţi. Sub buza inferioară, două meşe mici formează două bucle simetrice, de o simetrie „naturală", nu geometrică. Cît despre păr, el este încins cu o împletitură fină, tot din păr şi răsucită de două ori. Sub împletitură, părul coboară jos pe frunte — dar lasă urechile descoperite — în meşe asemănătoare celor din barbă, cizelate la fel şi individualizate una cîte una. Zeul este cu adevărat zeu. Dar el locuieşte împreună cu oamenii în acelaşi cosmos, iar perfecţiunea sa este înrudită cu perfecţiunea oamenilor. Sîntem tentaţi să facem o paralelă între cuvintele lui Pindar — „Ne apropiem totuşi de nemuritori, atît prin înălţimea spiritului cît şi prin natură" — şi cuvintele psalmistului: „Ne-ai făcut puţin mai prejos de îngeri." Dar acest „tu" biblic este adresat unui Dumnezeu care este dincolo de cosmos. Heruvimi şi serafimi îşi iau demnitatea — stranietatea lor — din Dumnezeul incognoscibil şi din mesajul pe care-l transmit: ei sînt atunci departe de oamenii cărora, totuşi, le vorbesc. În vreme ce marile figuri di-

[9] Există o „democraţie a fiinţelor", remarcă K. Papaioannou, de vreme ce caii, viţeii, cîinii sînt trataţi ca nişte forme perfecte, arhetipale.

vine ale artei partenoniene conţin în ele însele măreţia lor supraomenească şi totuşi omenească. Ele nu au nevoie să vorbească, nu au de transmis nici un mesaj. „Aseitatea" lor este tăcută şi evidentă. Degeaba sînt mutilate, în zadar şi-au pierdut chipul ca marile zeiţe ale Partenonului, noblețea le izbucneşte în genunchii lor divini.

Încarnarea sau mai degrabă locuirea divinului în forma umană a fost reuşită în arta greacă într-un mod unic. Omul, cînd e reprezentat, este teomorf, şi zeul antropomorf. Iată de ce Schiller putea scrie: „Cînd zeii erau mai umani, şi oamenii erau mai divini."[10] Locuirea presupune că artistul este mediatorul — preotul şi teologul —, că opera este sacramentul acestei medieri, că zeul împarte cu oamenii acelaşi cosmos şi că artistul este instrumentul cetăţii. Cînd toate aceste condiţii sînt reunite, zeul reprezentat concentrează macrocosmosul şi corespunde pe deplin microcosmosului cetăţii sau microcosmosului constituit de corpul cetăţeanului.

Acest moment perfect a cărui nostalgie a fost păstrată de toate epocile nu durează. De fapt, arta partenoniană se „răceşte" deja în secolul al IV-lea şi, deşi este repetată, copiată indefinit în întreaga lume elenistică şi romană, seva nu mai urcă decît accidental. Criză a cetăţii, desigur, dar şi criză spirituală care atinge şi ideea de corp.

Corpul omului este supus morţii, decrepitudinii, oboselii, somnului: acest corp perisabil nu este un adevărat corp. Zeii, care aparţin unei rase nemuritoare, posedă un corp desăvîrşit, întreg, definitiv. Dacă sîngerează, viaţa nu se scurge din el o dată cu sîngele. Dacă mănîncă, atunci mănîncă ambrozie, şi dacă se aşază la masă, o face din plăcere. „Corpul omului, scrie Vernant, trimite la modelul divin ca la sursa inepuizabilă a unei energii vitale a cărei strălucire, atunci cînd apare pentru o clipă, se răsfrînge asupra unei creaturi muritoare, o iluminează într-o străfulgerare efemeră, împrumutîndu-i ceva din splendoarea cu care este îmbrăcat corpul zeilor." Zeii nu sînt antropomorfi; oamenii sînt cei ce devin uneori teomorfi.[11]

Cînd eroul uman moare sau îmbătrîneşte, natura îl abandonează. Mai rămîn din el numele şi gloria pe care i-o conferă cetatea. Corpul zeilor, în schimb, posedă prin natura sa o constantă de frumuseţe şi de glorie. Precum şi un nume şi o formă. Acest corp are atribute care îl disting de rasa oamenilor, şi chiar, la limită, de ceea ce se înţelege prin noţiunea de corp. El este mai mare şi mai puternic. El poate să devină invizibil pentru oameni, să ia forma unui abur sau o formă strict umană şi totuşi înşelătoare. Ascunzîndu-se de ochii muritori, el îi protejează. Fiindcă pentru greci, ca şi în Biblie, a-i vedea pe zei în faţă poate fi mortal. Pentru că a văzut-o

[10] Citat de Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. de D. D. Roşca, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1966, Vol. I, „Forma clasică a artei", cap. III, 2, b, p. 517.

[11] Vezi Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la Mort, l'Amour*, Gallimard, Paris, 1989, „Mortels et immortels: le corps divin", pp. 7-39.

pe Artemis în baie, Acteon este metamorfozat în cerb, apoi devorat de propriii săi câini. Pentru că a văzut-o pe Atena, Tiresias își pierde vederea. Splendoarea divină orbește. Aceste corpuri au un sălaș (marea pentru Poseidon, infernul pentru Hades, pădurea pentru Artemis), și totuși ele pot să apară pretutindeni, iar deplasarea lor are viteza gîndului.

De ce să asociezi atunci divinul unei forme corporale? După Vernant, din motivul următor: zeii formează o societate organizată, cu ierarhiile sale. Ei au nevoie de un nume și de un corp, adică de trăsături recognoscibile care să-i diferențieze. Iată de ce teogonia ortodoxă a lui Hesiod dă un fundament teologic naturii corporale a zeilor. Dacă aceștia au apărut în plenitudinea, perfecțiunea, inalterabilitatea lor, este pentru că au însoțit emergența unui cosmos stabil, organizat, unde fiecare ființă — în special divină — are individualitatea sa clar fixată.

Tocmai asta contestă sectele marginale și filozofii: răul din lume are drept sursă individuația în pluralitatea ființelor. Perfecțiunea nu aparține decît Unului, ființei unificate. Trebuie deci ca zeii să renunțe la forma lor individuală și să se alăture Unului divin al cosmosului.

De la Anaximandru la Plotin, problema imaginii divine este abordată în legătură cu natura zeilor, a cosmosului, a sufletului uman, a statutului materiei, a artei. Inocența reprezentării directe, așa cum fusese produsă de arta cetății, este pierdută. Reflecția, extinzînd și mai mult gloria și grandoarea divinului, și deci gravitatea mizei, nu mai găsește — cu cîteva excepții — un drum practicabil spre o imagine pe care divinul să o poată locui demn sau care să poată susține cu demnitate obiectul său.

II. PRIMA FILOZOFIE

Înainte de Platon

Sfîntul Augustin, după Varro, distinge trei feluri de teologie, adică de „știință rațională a zeilor": teologia „mitică", pe care o întîlnim mai ales la poeți; teologia „civilă", cea a popoarelor; și teologia „naturală", cea a filozofilor.[12] Prima, tot după Varro, „conține multe ficțiuni contrare demnității și naturii ființelor nemuritoare". Întîlnim aici un zeu apărut dintr-un cap, zei care au furat sau au comis adultere. A doua este cea pe care „în orașe cetățenii și mai ales preoții trebuie să o cunoască și să o pună în practică. Găsim aici pe care zei trebuie să-i cinstească fiecare în mod oficial, prin ce rituri și prin ce sacrificii".

[12] Augustin, *De civitate Dei*, VI, v-vi.

Prima este potrivită teatrului, cea de a doua — cetăţii. Dar, remarcă Augustin, teatrul este o instituţie a cetăţii. Teologia civilă se identifică astfel cu teologia mitică, ale cărei obscenităţi le împărtăşeşte. Nu există deci de fapt decît două teologii: pe de o parte cea civilă *şi* mitică, impură şi nedemnă de Dumnezeu; pe de altă parte teologia naturală sau filozofică. Imaginile divinului pe care ni le oferă arta aparţin toate primului gen de teologie. Ce imagine poartă cea de a doua?

Teologia mitică şi politică, după Augustin, este în întregime artificială: ea este o convenţie care rezultă din imaginaţia umană. Cealaltă vrea dimpotrivă să pătrundă, prin intermediul *physis*-ului, natura însăşi a lucrurilor. Teologia naturală acţionează prin abstractizare. Şi aceasta nu este favorabilă imaginii.

După Augustin — pe care Werner Jaeger îl urmează în această privinţă —, teologia filozofică nu începe cu Platon, ci cu înseşi începuturile filozofiei, cu presocraticii.[13] Filozofi ai „naturii", „fizicieni", ei sînt de acord cu preoţii şi poeţii asupra statutului fundamental al divinului: el este situat în interiorul lumii. Ca şi Hesiod, ei cred că zeii au ieşit — sau provin — din cer şi din pămînt, părţile cele mai nobile şi mai cuprinzătoare ale cosmosului. Zeii sînt creaţi de forţa generatoare primordială care face parte din structurile lumii: Eros. Ei se supun deci legii naturale, şi obiectul fizicii este a o descoperi. Această fizică nu trebuie confundată cu fizica modernă, care e prin natura sa pozitivă şi agnostică în religie. Este o fizică religioasă, aşa cum o demonstrează apoftegma lui Thales, cel mai vechi dintre filozofi: „Toate sînt pline de zei."[14]

La Anaximandru, găsim primul sistem al lumii înglobînd întreaga realitate şi fondat pe o deducţie naturală capabile să explice toate fenomenele. În acest sistem nu este loc pentru vechii zei, chiar dacă numele şi cultele lor persistă. Există un principiu, o *arhé*, la originea lumii, care nu se poate confunda cu nici o realitate limitată a acestei lumi — de exemplu cu apa, propusă de Thales — şi care este totuşi capabilă să dea naştere la tot ce există. Caracteristica sa este de a nu avea limite. Anaximandru îl numeşte deci *apeiron*. Este un rezervor infinit, inepuizabil din care se alimentează orice devenire. Dar *apeiron* nu are nici o delimitare, nici un chip. Astfel, Anaximandru este primul care foloseşte substantival adjectivul şi spune: „divinul".[15] El se apropie de substanţa divină în aceeaşi mişcare care o face nereprezentabilă.

---

[13] Vezi Werner Jaeger, *La Naissance de la théologie, Essai sur les présocratiques*, Ed. du Cerf, Paris, 1966. Mă sprijin foarte mult pe această lucrare.

[14] Thales, A XXII (reluat de Platon, *Legile*, 899 b), trad. de Maria Marinescu-Himu, *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea 1, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 162.

[15] Vezi W. Jaeger, *La Naissance de la théologie*, *op. cit.*, p. 38.

Xenofan este un artist: el şi-a recitat propriile poeme. Dar teologia sa l-a obligat să-l atace pe Homer ca pe cel care făcuse educaţia religioasă a Greciei şi o învăţase antropomorfismul. Zeul lui Xenofan este „complet altul". „Unul e Zeul, între zei şi oameni cel mai mare, nici la chip, nici la minte asemenea muritorilor."[16] Este prima formulă de teologie negativă pe care ne-o dă istoria. Ea semnifică faptul că forma umană (şi forma spiritului uman) este incapabilă să primească în ea totalitatea acestui principiu pe care filozofia îl recunoaşte la originea oricărui lucru. Xenofan nu neagă că Dumnezeu are o formă, ceea ce, pentru un grec, este poate greu de conceput. Şi nici nu-l rezumă pe Dumnezeu la forma lumii. Dar îi refuză pozitiv orice formă umană.

Acest Dumnezeu suprem şi unic nu este nici el singurul zeu: el este „printre zei şi oameni". Alături de el, este loc pentru oameni şi pentru alţi zei. El este înzestrat — după Jaeger — cu conştiinţă şi personalitate, ceea ce îl distinge de „divinul" impersonal al lui Anaximandru.[17] El nu se mişcă, nu coboară printre oameni. „Ci fără trudă, cu tăria gîndului, zguduie totul."[18] „Veşnic rămîne în acelaşi loc fără să se mişte cu nimic, şi nici nu i se cade să se mute cînd ici, cînd colo...."[19]

Critica antropomorfismului trece prin afirmarea universalităţii lui Dumnezeu. Numai un zeu care nu se raportează la specia umană, la o anume rasă sau la un anumit popor este demn să fie Dumnezeu. Xenofan demonstrează aceasta prin următorul raţionament absurd: „(...) dacă boii şi caii şi leii ar avea mîini, sau dacă — cu mîinile — ar şti să deseneze şi să plăsmuiască precum oamenii, caii şi-ar desena chipuri de zei asemenea cailor, boii asemenea boilor, şi le-ar face trupuri aşa cum fiecare din ei îşi are trupul."[20] Şi tot astfel fiecare popor: „Etiopienii spun că zeii lor sînt cîrni şi negri, tracii, — că au ochi albaştri şi părul roş."[21]

Acest Dumnezeu, aflat deasupra oricărei figuri particulare pe care oamenii şi-ar putea-o imagina şi mai presus de cea mai frumoasă din toate — figura lor proprie —, trebuie să posede şi o demnitate etică pe care Homer şi Hesiod nu au respectat-o: „Homer şi Hesiod au pus pe seama zeilor tot ce, între muritori, e lucru de ruşine şi de hulă: hoţii, adultere şi înşelăciuni reciproce."[22] Aceste lucruri sînt incompatibile cu grandoarea morală a divinului. Astfel Xenofan introduce noţiunea de *adecvare* a cărei influenţă, pînă în zilele noastre, este incalculabilă. Tot ce vine de la om:

---

[16] *Xenofan*, B XXIII, trad. D. M. Pippidi, *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea a 2-a, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 198.

[17] Vezi W. Jaeger, *La Naissance de la théologie*, *op. cit.*, p. 51.

[18] Xenofan, B XXV, *op. cit.*, p. 198.

[19] *Id.*, B XXVI, *op. cit.*, p. 198.

[20] *Id.*, B XV, *op. cit.*, p. 197.

[21] *Id.*, B XVI, *op. cit.*, p. 197.

[22] *Id.*, B XI, *op. cit.*, p. 196.

aparenţă, formă, veşmînt — dar şi pasiuni, moravuri — nu este *adecvat* naturii divine. Euripide, Platon, Cicero au reluat chestiunea a ceea ce este sau nu este adecvat lui Dumnezeu. Conceptul teologic a „ceea ce este adecvat naturii divine" (*theoprepres*) a trecut mai apoi la Părinţii Bisericii, care l-au transformat într-un stîlp al teologiei creştine. Iconoclasmul se fondează pe faptul că orice figură, şi în special o figură umană, o figură făcută de mîna omului, este o necuviinţă şi o blasfemie. Acest sentiment este şi mai accentuat dacă teologia, pe de altă parte, se declară incapabilă de o determinare pozitivă a lui Dumnezeu şi se refugiază sistematic în formulări negative. Or, am văzut că Xenofan este, în lumea greacă, primul care a propus o asemenea formulă.

„Filozofia, scrie Jaeger, reprezintă moartea zeilor antici; totuşi este ea însăşi o religie."[23] Iată de ce moartea zeilor antici a durat atîta vreme. Din secolul al IV-lea, sufletul lor a început să-i părăsească. Dar un alt suflet le-a intrat în corpurile care au rămas animate pînă la victoria, niciodată completă, a creştinismului. Acest suflet le era insuflat de religia filozofică. Cele două religii au coabitat şi au fuzionat pînă la un anumit punct. Nu religia civică a echilibrat sufletul filozofic, ci acesta e cel care a apelat, aşa cum vom vedea, la o anumită formă de religie populară interiorizată, cultele cu mistere, religia iniţiatică.

Capacitatea greacă de a imagina noi teogonii şi cosmogonii a suferit, în mişcarea orfică, o deviere. Încă de pe timpul lui Hesiod apar, alături de zeii populari, personificări morale: Dike, Eumonia, Irene. Ferekyde din Syros (secolul al VI-lea) face o reinterpretare generală a zeilor. El creează divinităţi alegorice, reprezentînd anumite forţe cosmice, şi stabileşte echivalenţe între numele zeilor antici şi forţele naturale ale noii cosmologii. Acest proces transformă personajele divine ale religiei populare în puteri divine şi ajunge la natura divină de care se ocupă filozofii şi teologii. Rezultatul este că imaginea lui Zeus sau a Herei, care era acceptată ca aparţinînd personalităţii proprii a acestor zei, ca fiind portretul lor, devine o reprezentare convenţională, consacrată doar de obişnuinţă, a unor forţe care nu posedă în mod natural un chip.

Aceleiaşi mişcări i se asociază o nouă doctrină a sufletului. La Homer, exista o distincţie între suflet principiu vital (*psyche*), care abandonează corpul după moarte, dar nu gîndeşte şi nici nu simte, şi sufletul conştiinţă (*thymos*), total legat de organele corporale. În noua concepţie, sufletul devine eul spiritual şi moral, separabil de corp şi cît se poate de incorporal. Individul devine astfel responsabil de viitorul destin al sufletului său în lumea de dincolo. Venit dintr-un mediu mai elevat şi mai divin, sufletul nu este decît un oaspete tranzitoriu în casa corpului. Teoria orfică a su-

[23] W. Jaeger, *La Naissance de la théologie*, *op. cit.*, p. 79.

fletului anunţă direct ideile lui Platon despre natura divină a sufletului: un suflet de aici încolo despuiat de orice trăsătură materială, şi care printr-o experienţă interioară, fără imagine, ajunge la cunoaşterea divinului. Socrate ne îndeamnă să avem grijă de suflet, partea cea mai importantă din om. Astfel, el nu se mulţumeşte cu o artă care nu ar ţine seama de suflet. „Într-o zi/ Socrate/ se duse la sculptorul Cliton şi stătu de vorbă cu el: «Văd şi ştiu, îi spuse, că înfăţişezi frumos în piatră pe atleţi, în fugă, la luptă, la pugilat şi ca pancratiaşti. Dar cum poţi să dai statuilor tale farmecul acesta al vieţii, care încîntă ochiul privitorilor? (...) Aşadar trebuie să facem să se vadă în ochii luptătorilor ameninţarea şi pe chipul biruitorilor, bucuria? — Se înţelege. (...) Deci şi sculptorul trebuie *să înfăţişeze prin forme toate mişcările sufletului.*»"[24]

De vreme ce adevărata esenţă a omului se află în sufletul său imaterial, artistului îi revine o nouă sarcină: să dea o formă la ceea ce nu are una, să procure o echivalenţă formală informalului. Partea ascunsă a lumii se detaşează de lume, şi tocmai ea trebuie reprezentată.

Parmenide propune, în termeni profetici, o „cale" care „îl poartă nevătămat pe omul care ştie". Este deci o cale de salvare, salvarea prin cunoaştere, care este ea însăşi un dar de origine divină: o gnoză. Ionienii luaseră ca punct de plecare nu tradiţii şi ficţiuni, ci lucrurile date în experienţă: *ta onta.* Dar Fiinţa parmenidiană nu poate fi plurală. Ea este unică: *to on.* Raţiunea, logosul ne indică într-adevăr fiindul ca nefiind niciodată, aşa cum simţurile ni-l indică multiplu şi în mişcare. Există deci pe de o parte aparenţa şi pe de alta adevărul, pe de o parte *physis* şi pe de alta metafizica. Totuşi Parmenide nu prezintă, aşa cum va face Aristotel, fiindul şi modelul ca două aspecte ale aceleiaşi lumi puse pe acelaşi plan. Pentru el devenirea este pură aparenţă şi lumea fiindului este adevărul însuşi. El ridică Fiinţa deasupra domeniului experienţei sensibile şi imediate. El desprinde un „mister al Fiinţei."[25] Totuşi, el nu identifică această Fiinţă cu Dumnezeu. Dar experienţa religioasă a acestui mister constă în maniera în care omul a fost surprins şi în opţiunea decisivă pe care a luat-o în faţa alternativei adevăr-aparenţă.

Singura figură pe care Parmenide consimte să o dea Fiinţei este sfera: „(...) există un ultim hotar, acesta e împlinit de jur-împrejur, asemenea massei unei sfere bine rotunjite, în toate părţile ei deopotrivă cumpănită faţă de mijloc."[26] Forma adecvată şi perfectă este cea mai interschimbabilă şi mai impersonală.

---

[24] Xenofon, *Amintiri*, III, x, 6-8, trad. Ştefan Bezdechi, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, Partea 1, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, pp. 155-156.

[25] W. Jaeger, *La Naissance de la théologie*, *op. cit.*, p. 116.

[26] Parmenide, B VIII, trad. D. M. Pippidi, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea a 2-a, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 236. De notat că

Această sferă stabilă este contrariul Zeului lui Heraclit. Realitate unică dar care se afirmă în luptă şi schimbare, cuplu de contrarii care îmbracă întotdeauna un chip nou, acest Zeu are drept figură nereprezentabilă paradoxul şi războiul. El este enigmă: „Invizibila armonie depăşeşte vizibilul." Diferitele simboluri care nu îl disimulează şi nici nu îl definesc îl „exprimă"[27], ca pentru a ghida o intuiţie profundă, dar care rămîne inefabilă. În fond, Heraclit găseşte unitatea lumii în însăşi schimbarea neîncetată: în *legea* schimbării. Ideea de unitate nu se încarnează într-un principiu, ci face doar obiectul unei înţelegeri mistice. Iată de ce el nu atacă şi nici nu apără religia populară. Ea nu are importanţă: „Unul, singurul înţelept, doreşte şi nu doreşte să fie chemat cu numele de Zeus."[28] Desigur, orice reprezentare a lui Zeus este infinit inadecvată: „faţă de divinitate omul matur pare a fi nevîrstnic, aşa ca un copil faţă de un om matur"[29] şi „omul cel mai înţelept, comparat cu divinitatea, va părea o maimuţă în privinţa înţelepciunii, frumuseţii şi în toate celelalte"[30]. Totuşi acest Zeus apofatic, radical distinct de orice figură umană, poartă un nume, şi acest nume este acceptabil pentru că el este în linia intuiţiei sale. Acest nume, şi numai el, ţine deci loc de icoană a inefabilei realităţi. Se cuvine să citäm din Empedocle în primul rînd două fragmente:

/„Divinul"/ Nu-i cu putinţă să ţi-l apropii, căci nu-i accesibil
Ochilor noştri, nici mîna nu-l prinde, ştiute mijloace
Prin care lesne persuasiunea în suflet pătrunde.[31]

N-a strălucit printr-un cap omenesc pe-ale ei mădulare,
Nici nu-i flutură-n spate perechea de aripi, de-asemeni
N-are picioare, nici genunchi iuţi, nici organul ruşinii
Acoperit de păr, ci divinitatea este
Doar spirit sacru şi suprauman, aşa cum se-arată,
Cutreierînd cu gînduri iuţi întreg Universul.[32]

La început, părţile şi elementele lumii cresc împreună în dragoste pentru a nu mai face decît o armonie totală, Sfera (*Sphairos*): „Sfera rotundă

Fiinţa posedă o limită şi un contur, spre deosebire de *apeiron*-ul milesian. Disputa imaginilor porneşte de la întrebarea dacă Dumnezeu poate fi circumscris pe o icoană. Vezi mai jos, pp. 135 şi urm.

[27] Heraclit, B XCIII., trad. Adelina Piatkowski şi Ion Banu, *op. cit.*, p. 362.

[28] *Id.*, B XXXII., *op. cit.*, p. 355.

[29] *Id.*, B LXXIX., *op. cit.*, p. 360.

[30] *Id.*, B LXXXIII., *op. cit.*, p. 361.

[31] Empedocle, B CXXXIII, trad. Felicia Ştef, în *op. cit.*, p. 522.

[32] *Id.*, B CXXXIV, *op. cit.*, p. 523.

(...) se-nvîrtea (...) plină de forţă în solitara-i [viaţă]". Egală cu sine însăşi pretutindeni, infinită, Sfera este acolo, „rotundă, veselă şi imobilă."[33] Dar acest repaus nu durează decît în timpul unei faze cosmice determinate. Ura, adunîndu-şi întreaga forţă, acţionează ca principiu de disociere, desface sfera, iniţiază schimbarea. În acelaşi fel, sufletul omului are o istorie. Empedocle îi atribuie o viaţă anterioară care se prelungeşte din eon în eon. El îşi aminteşte de patria sa celestă, de vîrsta de aur originară şi suferă pentru că este exilat, temporar, în tenebrele lumii terestre. Căci în final binele şi perfecţiunea învinge discordia şi restabilesc starea stabilă şi definitivă a forţelor cosmice.

Astfel, problema formei divinului primeşte o soluţie. Ea nu este unică, ci multiformă, sub trei aspecte: mai întîi formele primitive şi stabile ale existenţei corporale, apoi lumea în mişcare, agitată de dragoste şi ură, în sfîrşit starea definitivă. Totul este surprins chiar în interiorul omului, în sufletul său, ca *daimon*-ul care este în el şi îi arată că viaţa sufletului este condusă de aceleaşi forţe divine şi eterne de care ascultă natura, dragostea, discordia şi legea lor. Nu este loc pentru o iconografie antropomorfă a acestui divin.

Rămîne de examinat mediul atenian. În anii în care arta clasică se naşte şi înfloreşte, Anaxagora împinge şi mai departe în abstracţiune conceptul de divin. Acel *nous* divin este o forţă organizatoare. El este inteligenţa care conduce, în mecanismul învolburat al lumii, procesele particulare, amestecul, separaţia, individuaţia. El ordonează totul după un plan stabilit, universal, previzibil. Acest spirit este identic cu el însuşi, mare sau mic. El are aceeaşi natură, aceeaşi substanţă la zeu ca şi la om: spiritul nostru constituie divinul din noi, şi prin raţiune avem acces direct la acest divin care este raţiune.

Cît despre sofişti, originalitatea lor constă în a-şi pune întrebări despre fenomenul religios însuşi, despre credinţa universală în Dumnezeu. Soluţia lor a fost de a considera religia ca pe un produs al naturii umane, şi deci ca pe un fenomen natural. Zeul grec fusese întotdeauna un fapt natural: acum, el este în mod specific un fapt al naturii umane. În afirmaţiile pe care Platon i le atribuie lui Protagoras, vedem cum zeii îl însărcinează pe Epimeteu să ofere fiecărei specii calităţile şi aptitudinile necesare supravieţuirii sale, unora iuţeala, altora puterea, fiecăreia genul de hrană care i se potriveşte. Cînd vine rîndul speciei umane, Epimeteu rămîne nehotărît asupra nevoilor ei. Atunci Prometeu, văzînd că omul era gol şi dezarmat, caută în atelierul divin al lui Hefaistos şi al Atenei artele acestora, pentru ca omul să aibă un mijloc de existenţă. „Deoarece însă omul

[33] *Id.*, B XXVIII, *op. cit.*, p. 484.

avea în el ceva divin (datorită înrudirii cu zeii), a fost singura dintre făpturi care a cinstit pe zei, şi începu să le ridice altare şi statui."[34] Astfel, numai omul cunoaşte religia şi cultul zeilor. Această afirmaţie este reluată în discursul lui Socrate despre providenţă pe care i-l atribuie Xenofon în *Amintirile* sale: „Ce alt animal are un suflet capabil să recunoască existenţa zeilor? (...) Ce altă specie în afară de oameni îi venerează pe zei?"[35] Sînt idei aproape înnăscute şi sanctificate de tradiţie. Dar cum le-au venit ele în minte oamenilor? Democrit (după Cicero[36]) îşi închipuie că ele i-au venit sub formă de imagini (*eidola*), ca nişte vise: „Uneori el crede că universul cuprinde imagini înzestrate cu un caracter divin, alteori el spune că principiile intelectului care se află în univers sînt zei, uneori că sînt imagini animate care ne sînt îndeobşte utile sau dăunătoare, alteori că sînt anumite imagini imense, atît de mari încît ele înglobează totalitatea universului."[37] Ne găsim aici la rădăcina unei explicaţii psihologice a religiei: imaginea primitivă a divinului este redusă la o fantasmă, apărînd — sub presiunea divină? — în spiritul oamenilor.

Dar în legătură cu ce sînt zeii, şi dacă sînt, Protagoras mărturiseşte un asemenea agnosticism încît a fost, după Eusebiu, acuzat de ateism.[38] Tratatul său *Despre zei* începe astfel: „Cît despre zei, nu sînt în măsură să ştiu nici dacă există, nici dacă nu există, şi nici ce aspect (formă) au. Prea multe lucruri ne împiedică de la asta: faptul că sînt invizibili şi durata scurtă a vieţii omeneşti." Existenţa zeilor aparţine ordinii *nomos*-ului (a „convenţiei umane") mai mult decît ordinii *physis*-ului. Şi forma lor, dacă ei există, este necunoscută. A-l contempla pe Zeu sau a contempla natura este pentru spiritul grec tot una. Zeii manifestă gloria cosmosului, iar cosmosul îşi dezvăluie în contemplaţie caracterul divin. Nu e niciodată nevoie de o dovadă a existenţei Zeului, atît este de evident divinul.

Dar religia filozofică a ales să contemple cosmosul în lumina unificatoare a raţiunii. Perfecţiunea atribuită personajelor divine, primită prin tradiţie, de la Homer şi Hesiod, din cultul cetăţii, se găsea sintetizată şi atribuită unui principiu primordial, unei puteri aflate deasupra oricărei existenţe, şi care apărea deci ca fiind singura capabilă să poarte predicatul divin şi să-i dea un corp. Ideea Totului (*holon*, *pan*) tulbură astfel chipul divinităţii, fiindcă nici o formă limitată şi definită nu poate fi considerată divină.

---

[34] Platon, *Protagoras*, 321 a, trad. Şerban Mironescu, în Platon, *Opere*, I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 436.

[35] Xenofon, *Amintiri*, I iv, 13.

[36] Vezi Cicero, *De natura deorum*, I, xii.

[37] Democrit, A, LXXIV.

[38] Vezi Eusebiu din Cesareea, *Preparatio Evangelica*, XIV, iii, 7.

Totuşi, lupta religiei filozofice împotriva religiei civice şi populare nu este o luptă în care se înfruntă două dogme. De o parte şi de alta proliferează miturile, multiple, şi ele împrumută unele de la altele. Iată de ce Zeus-ul artei şi statuilor poate primi prin metempsihoză un suflet filozofic. Este ceea ce răspundeau filozofii creştinilor care îi acuzau de idolatrie. În vreme ce filozofia nu se sfieşte să împrumute metaforele şi imaginile artei. Cum spune tot Heraclit: divinul „doreşte şi nu doreşte să fie chemat cu numele de Zeus". De fapt, filozofii, în căutarea principiului unificator, *apeiron*, *nous*, îl întîlnesc pe părintele şi stăpînul zeilor: ei îl recunosc ca figura cea mai asemănătoare cu concepţia lor despre divin, ridicată doar la un nivel superior, pe un palier mai înalt. Astfel se merge din Zeus în Zeus, ceea ce autorizează o întoarcere a imaginilor. Şi, într-adevăr, aceste imagini nu se mai schimbă exterior, deşi sînt din ce în ce mai simbolice, pînă la sfîrşitul Antichităţii. Purtătoare ale aceloraşi simboluri, ele reapar în vestul Europei cu fiecare renaştere. Şi pot chiar, la începutul artei creştine, sub forma lui Hermes sau Hercule, să reprezinte Verbul întrupat.

Platon

Tema mea fiind imaginea divinului, mă voi referi mai întîi la noţiunea platoniciană a divinului. Apoi, fragmentînd dificultatea, voi căuta care este sensul imaginii, al artei şi în fine al imaginii divinului.

A. DIVINUL

„Dumnezeu este măsura dreaptă a tuturor lucrurilor."[39] Dar el însuşi nu are măsură.

Platon nu-l introduce pe Zeu în nici un dialog. Şi totuşi toate lucrurile sînt gîndite prin intermediul Formelor, iar Formele sînt gîndite în Zeu, dar el este dincolo de Formă. În spatele prizonierilor din peşteră, este lumina care „le vine de sus şi de departe, de la un foc aprins înapoia lor"[40]. Dar această lumină nu poate fi privită, ea orbeşte: dacă un prizonier este „obligat brusc să privească spre lumină (...), datorită străfulgerărilor, el nu va mai putea privi obiectele". „Căci la cei mai mulţi oameni, ochii sufletului nu pot îndura să contemple condiţia divină a lucrurilor."[41]

Multe lucruri merită la Platon epitetul de „divin": Binele, Formele, demiurgul, Sufletul lumii, universul, corpurile astrale, eroii, zeii.[42] Dar Bi-

[39] Platon, *Legile*, IV, 176 c (trad. E. Bezdechi, Editura IRI, Bucureşti, 1995, p. 135).

[40] Platon, *Republica*, III, 514 b, *ed. cit.*, p. 312.

[41] Platon, *Sofistul*, 254 a-b, trad. C. Noica, în Platon, *Opere*, *VI*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 365.

[42] Vezi Auguste Diès, *Autour de Platon*, Les Belles Lettres, Paris, 1972, p. 555.